



Pedro Salinas Martínez

*Pero una humanidad más silenciosa sangra en oscura cueva
forjando con metales duros el rostro redentor.*

Georg Trakl, *A los enmudecidos* (frag.)

La destrucción o la máscara

Siempre que la ambigüedad toma cuerpo en una metamorfosis se hace necesaria la ocultación. Quizá, por ello, “todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era.”¹ La máscara aparece entonces como una crisálida, sugiere Juan-Eduardo Cirlot². La crisálida es ya una máscara, o mejor, el ser activo de la máscara que se muestra –casi siempre al abrigo de las sombras– como un medio de acceso a realidades en proceso de transformación, o simplemente ocultas en su devenir, y se erige en umbral de lo infernal, en sustento de la vida y en su amenaza más inmediata. Siguiendo a Cirlot en su *Diccionario*: “la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico”. De esta forma, la metamorfosis en curso queda interrumpida indefinida e irremediamente sin el concurso de la máscara, o lo que es igual, sin la asunción de la crisálida.

La cita de Nietzsche, “todo lo profundo necesita una máscara”, que María Zambrano utiliza a modo de clave en su artículo de 1944 “La destrucción de las formas”³, es reveladora de la actividad transformadora y emergente que se gesta en las entrañas de la vida. Una actividad que se presiente en los subsuelos del mundo. El mundo de lo humano que proyecta su luz ilusiva sobre las cosas, sin piedad, alimentando consuetudinariamente y sin remedio un uso perverso de los saberes y sus aplicaciones prácticas, dejando anclados en el olvido los restos de realidades que sufren y padecen, y que sólo pueden ver cumplida su tarea en la vida transformadas en fantasmas o, trascendiendo su encierro, mediante el concurso de la máscara.

“Fantasma parece ser la imagen que se desprende de una realidad, sea ella de humana creación, algo que resulta, no buscado; algo que emana o cobra forma como esas figuras en que se condensa la niebla desprendida de algo. Y más aún, la imagen que se presenta en ese espacio que la conciencia no «controla», tras de haber mirado un árbol, un cierto árbol atravesado

¹ Juan-Eduardo Cirlot, “Máscara”, *Diccionario de símbolos*, BCN, Labor, 1978, p. 299.

² *Ibidem*.

³ M. Zambrano, *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta, 2000 p. 87.

do por una cierta luz. O el que se presenta a distancia de tiempo y como sin origen de un suceso que no está claro si fue sueño o realidad."⁴

María Zambrano destaca por encima de las demás artes la función de la pintura como el medio a través del cual los fantasmas han ido tomando forma –eso que aún en los peores cuentos anhelan siempre todos los fantasmas–, en el difícil tránsito de la historia, en un "instante perenne"⁵ que magnetiza o atrae, como atrae la materia, la gravedad de la materia.

El fantasma, por consiguiente, puede desplegar su actividad en el límite que se desprende de la actividad ejercida en torno a la máscara, pues será a través de su participación activa como será posible su rescate, cuando las formas del mundo hayan sido aniquiladas. Así pues, previo a la forma, está el fantasma –y la materia!– que atrae hacia sí porque necesita un agente mediador que le permita *llegar a ser*. Y la máscara es ese agente: es una puerta a la realidad no develada aún, que necesita alumbrar aquello de que es portadora y custodio, aquello que el concepto apenas presiente, cuando es simple manifestación de lo aparente, y que la historia –la individual y la colectiva– ha desterrado a un supuesto afuera caído, no narrado, en el límite de lo objetivable.

Con el nacimiento de la filosofía⁶ el imperio de la razón, luminoso y diurno, tomará, a menudo, la terrible e inquietante apariencia de la Medusa. La máscara se diluirá, a partir de entonces, bajo el peso de la armadura conceptual que da cuerpo a la nueva red de sentido ordenadora del mundo. El rostro humano, reflejo de la mirada que se gesta en

Grecia, dará lugar a las formas del apaciguamiento que alimentarán la historia de Occidente, más allá de las discontinuidades que encarnan y simbolizan las heridas y los fracasos de lo humano en su pasar. Y la historia de Europa forjará los nódulos subterráneos del fracaso, originario, de la Idea al ir perdiendo la capacidad de engendrar horizontes⁷ –y es éste un fracaso alimentado por la progresiva detención de las formas, en su incapacidad por vislumbrar horizonte alguno entre las redes de lo humano, en el mundo, petrificadas y encerradas en su propio molde.

Las formas de la pasión de la tradición cristiana aparecen afines en su progresiva solidificación a la ordenación granítica a que ha tendido siempre la frágil red de la cultura occidental cuya máxima realización se cifra en la creación del Estado moderno. Debe decirse, sin embargo, que en otro sentido esas mismas formas de la pasión pueden haber servido de guía en procesos tendentes a un horizonte liberador, como los que pudieron desarrollarse en la literatura (Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, etc.) y en las artes plásticas (El Greco, Goya, etc.), o a partir de algunas de las vías abiertas por la filosofía y la ciencia, al margen de las corrientes dominantes de cada época.

María Zambrano parece sugerir, en "La destrucción de las formas", que es por la destrucción misma que la máscara viene de nuevo al mundo, esta vez al encuentro de los naufragios por los que ha derivado el arte, desde que el Romanticismo accedió, por la vía del sacrificio, al abismo de las pasiones en el límite de lo humano. La realidad caída, recogida por las vanguardias a principios del siglo XX, una vez

⁴ M. Zambrano, "Mitos y fantasmas", *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 61-2

⁵ Ídem, p. 66

⁶ Sigo, a partir de aquí, aunque no sin alteraciones, las tesis desarrolladas por María Zambrano en "La destrucción de las formas" (*La agonía de Europa*), acerca del papel de la máscara en la vida de Occidente a través de su historia, donde el arte se muestra como el catalizador de la necesidad de expresión vital de la realidad en tanto que oculta al mundo y al rostro humano deudores del concepto.

⁷ Horizontes para la vida. Pues los horizontes a que tienden los sistemas y el capital no tienen nada que ver con la vida de las personas, excepto por sus consecuencias negativas en relación con la supervivencia de gran parte de la población mundial.

agotado el espectro de lo humano, exigía como siempre la participación en la luz, de una luz que deja pasar porque tiene su origen en la noche –donde las correspondencias fluyen con más intensidad–, y, por eso también, en la luz naciente de la aurora; la vida necesitaba nuevas vías de expresión más allá de la indigencia estática del hombre europeo; la naturaleza, moldeada por el concepto, iba a cambiar su faz como consecuencia de la nueva mirada que sobre ella iban a ejercer las artes plásticas, que siempre tuvieron un cuidado especial con todo lo que figura inmediatamente vinculado a la materia, que es lo anterior a la naturaleza.

La participación en la luz de aquello que oculto acecha al mundo exigía el compromiso de un conjunto de elementos activos, en correspondencia con los actos de magia de otros tiempos, a través de un medio desterrado de la experiencia humana, la máscara, que volvía para reconfigurar los dominios de la expresión artística, más cerca que nunca de la realidad. La máscara venía a suplir la necesidad de expresión que la destrucción de lo humano había dejado tras de sí como en un desierto de aguas abisales. La máscara, herramienta de la destrucción, se transformaba a su vez en fuente de melodías fantásticas y terribles, de disonancias nunca antes oídas en el mundo, en ventanal de un tiempo que se ensancha y en puente a los rincones más inexplorados del infierno. Lo humano, ya desde el Romanticismo, había ido perdiendo las formas, *sus* formas, a fuerza de querer vivir la vida del silencio en el límite de lo expresable.

Y esto ocurría sobre todo en la expresión artística, por un proceso histórico que arranca allí donde se gesta el concepto por vez primera, allí donde el arte, sumida la máscara en el olvido, empieza a tomar forma gracias a la objetividad, garantía de reconocimiento y espejo del rostro humano; un proceso impar-

ble que desembocaría en la agonía de las figuras de la pasión cristianas obligándolas a desembarazarse de las capas de lo humano hasta su total consunción frente a un abismo insalvable. El arte romántico acabaría, finalmente, por aniquilar el rostro humano a base de adentrarse en el reino de la descomposición, es decir, en los espacios de la materia, el verdadero abismo de la naturaleza, donde las pasiones dejan de serlo porque no pueden pasar, y el rostro se desvanece, informe, entre figuras fantasmales y formas delirantes.

El Romanticismo representa, pues, la culminación, o mejor el punto de máxima expresión en el proceso histórico de formación y derrubio de las capas de lo humano que llevan a cabo la filosofía y la ciencia bajo el imperio de la objetividad. Y con él se llega, además, a la paradoja de una historia aparentemente estática (apacible, a pesar de las heridas sufridas) que se gesta a partir de la inmovilidad de las pasiones (a las que históricamente se ha ido dotando de los colores del mundo, como cotas a un reducido campo de acción) y de una luz diurna e ilusiva, enfrentadas a la gravedad y pesadez de la materia que sólo deja ver los elementos sin forma que la componen, también en aparente estatismo. La vida, la actividad de las entrañas, empezaba a salir al encuentro...

El arte romántico viene marcado por el estigma de un mesianismo delirante que se alimenta de su propia locura. Y tal vez, por eso, la música que se desprende de algunas de sus obras parece responder al eco del anhelo por un retorno a la materia originaria: hoyando los caminos de la inocencia, desnudando en la expresión artística las formas de lo humano, en una vuelta a la simplicidad elemental de aquello que se resiste a ser nombrado, a esa realidad en la que la palabra es sólo un residuo, un elemento extraño y sin sentido, huella de una pérdida irreparable y carente de dueño⁸. En

⁸ La *Carta de Lord Chandos* (1901-2) de Hugo von Hofmannsthal quiso dar cuenta del fin del imperio de lo humano, de la objetividad, del sujeto, de las formas, de la sintaxis, del sentido... Pero, ya antes, las obras de Hölderlin, von Kleist y otros habían sembrado, en su delirio, la semilla de la destrucción de lo humano.

la desnudez y en la expresión total de las pasiones que dan forma a lo humano en su pasar⁹, "el hombre (...) se ha habituado a su aparición sin máscara"¹⁰. El arte romántico se ve preso de una "furia de expresión que acomete a todos" aquellos que sacrificaron su vida, inocentemente, y casi sin saberlo, intentando trasponer los límites de la objetividad; una "furia de expresión que llega a los más lúgubres gemidos y que desciende a los más hondos abismos."¹¹ El camino hacia la destrucción de las formas empezaba a dibujarse en los arrabales del mundo que había empezado a destruir la imaginación romántica, a fuerza de querer vivir en la indigencia y la tensión extremas de la pasión desnuda enfrentada al abismo. El Romanticismo quiso vivir en la inocencia inalcanzable de un supuesto origen perdido, donde ya lo humano apenas se adivinaba, y acabó por dar los primeros pasos en la senda al ocaso de las formas que dieron sentido a la historia de Europa. El naufragio y la destrucción iban a suplir a las guías canónicas en los espacios de la actividad artística, una vez traspasado el límite de lo humano.

Las afinidades electivas de un tiempo dominado por el nacimiento y la rápida evolución de las nuevas disciplinas científicas (química, electricidad, magnetismo, termodinámica, etc.) se enredaban al amparo de una objetividad institucionalizada que había empezado a perder el contacto con la realidad a marchas forzadas. A la filosofía, que andaba sobre un suelo de arenas movedizas que sólo volvería a ser transitable a partir de Nietzsche, ya siempre al borde del abismo, sólo le quedaba el fragmento perdido en las redes de lo apa-

rente. Más allá del bien y del mal la separación entre ciencia y filosofía, el reinado del fuego y la superteoría omniexplicativa de la termodinámica darían forma al frágil rostro del siglo XIX –a pesar de las apariencias–, y asiento a la nueva tecnociencia tal y como la conocemos desde los desarrollos teóricos y tecnológicos del siglo XX, ordenada en torno al capital y los sistemas afines. La máscara, en fin, sería el medio de acceso a la realidad que más habría de sufrir los efectos de la voluntad de destrucción en el espacio-tiempo de lo económico, donde la vida apenas cuenta, si no es como abstracción u objeto de laboratorio.

Sin embargo, parecía que el arte –cierto arte– se salvaba de la voluntad de destrucción europea. Tal vez, justamente, porque es en el arte, en todas las artes, pero sobre todo en las artes plásticas, al decir de María Zambrano, donde la destrucción de lo humano se hace más patente, dejando ver a través de sí, *dejando pasar* a pesar de la gravedad, prestándole el ser a lo oculto para renacer a la vida, ahora con el concurso de la máscara, instrumento auroral:

La evolución del arte podía haber conducido a un cierto agotamiento de las formas en alguna de las artes; mas la unanimidad con que todas acudían a la cita, obliga a pensar que se trata de algo que rebasa lo que comúnmente se entiende por estético. Que algo grave ocurría allá en ese lugar donde nace la necesidad de expresión, es decir, en la vida, raíz del arte.

(...)

⁹ Otra paradoja: la forma de una cosa es expresión de su acabamiento, pese a que parece haber formas cambiantes –y es cosa de las artes, de la magia y de la ciencia, la expresión del movimiento de las formas. Sin embargo, hay formas que dejan pasar, como las formas representadas por las pasiones. Tal vez por ello, ha sido posible la historia en Occidente, porque la ambivalencia de las pasiones, estáticas y opuestas a todo horizonte de vida (sujetas a las modificaciones que sobre ellas ejerció el hombre), pero cuya función se resuelve en un *dejar pasar*, es signo de transformación; aunque, eso sí, en procesos reglados por la luz de la razón, que casi siempre desestimó las fases de la crisálida, especialmente las que tienen que ver con su actividad oculta, esa que no puede verse normalmente a la luz del día.

¹⁰ M. Zambrano, *La agonía de Europa*, p. 95.

¹¹ *Ibidem*.

Seguía el proceso con una fuerza incoercible que hacía presentir que se trataba de algo más serio, de algo que ponía al descubierto la raíz última de la actividad artística tal como hacía siglos no había sucedido.¹²

Parece que en los desarrollos de la estética del siglo XX la mirada sobre el arte estuvo marcada por la interrelación y la contaminación recíproca entre las distintas áreas del saber, más allá del espectro filosófico, del orden de las ciencias sociales y la tecnociencia —que ha desterrado para siempre la supuesta *pureza* de la empresa científica. María Zambrano alcanzará en “La destrucción de las formas” a extender el sentido de lo estético (entendido en su significación más común, y, por eso, también pueril y limitada), situándolo en la vida misma, dotándolo de las herramientas necesarias para encarar la nueva situación del arte *deshumanizado*, hundido en la tierra, arrastrado por la gravedad de la materia y confundido con los elementos. La filósofa situará la cuestión general de lo estético (y también la cuestión del arte) en la emergencia espacio-temporal de lo que continuaría quedando oculto a los diferentes órdenes de la ciencia en su uso interesado. Una vez más, la vida, la vida de las entrañas, siempre en el tránsito a la aurora, en silencio, del desierto.

La naciente actitud estética tendrá que atender, a comienzos del siglo XX, a nuevas e inquietantes formas de acceso a la realidad, entre el grito y el silencio, en el ocaso del hombre, más allá de lo humano. Pero, entre tanta destrucción, y en contra de lo que las ideologías totalitarias pretendían crear, no será el *Übermensch* el beneficiario de la penúltima gran tragedia que ha sufrido la humanidad, en el siglo de la destrucción¹³.

Era de nuevo la máscara. Se cerraba el largo espacio en que el rostro humano se había enseñoreado del mundo, el tiempo en que había gozado de la luz y se había permitido mostrarse en todos sus modos posibles. Era el eclipse de «lo natural». Lo natural que el capricho de unos cuantos desterraba —eso se creía comúnmente. El rostro humano, el rostro de los hombres y el rostro con que lo humano se miraba a sí mismo, contemplándose en su espejo tranquilizador, desaparecía. El arte, el de la figura y el de la palabra, dejaba de cumplir esta función de equilibrio y apaciguamiento que le había estado tácitamente encomendada desde tantos siglos; renunciaba a ser la medicina, remedio y estímulo confortante. Por primera vez era, hasta el extremo, intranquilizador, deprimente a veces. Volvían a mostrarse cosas que la humanidad no recordaba; un pasado remoto dejado atrás vivía de nuevo. Viejísimos dioses debieron sonreír, y miles de potencias vencidas debieron acudir, ligeras, a la llamada.¹⁴

Si lo estético entraba en crisis, debido en parte a la amenaza que suponía la emergencia de lo ignoto, el papel del arte se vería oscurecido ante la gravedad que irrumpía en el mundo, y que mostraba el desgarramiento histórico de Occidente representado por la destrucción de las formas. La práctica artística se ocultaba tras las máscaras del desamparo y el naufragio en torno a la vida, en busca de la realidad que le era negada al mundo. Y así el universo de las artes plásticas, por ser el más permeable a los elementos y la materia, se iría transformando en almacén y escaparate de todo lo que no puede ser expresado sólo con palabras (análogamente a lo que venía sucediendo en la poesía desde Baudelaire, y en los sorprendentes desarrollos de la música, que se darían en décadas posteriores a la muerte del poeta francés). La geometrización elemental, la abstracción, la

¹² Ídem, pp. 88-9.

¹³ Habría que añadir, además, que las consecuencias de semejante proceso de destrucción han continuado imparables hasta alcanzar a la totalidad del mundo, tejiendo una parte importante de la red sobre la que se extiende la globalización del miedo, cuyo soporte principal debe situarse en las redes del capital y de los sistemas afines.

¹⁴ *Ibidem*.

emergencia de la gravedad material y la petrificación de las formas en el arte comenzaban a dar cuenta de un mundo por el que no se puede transitar, "masa «sin espacio vital»"¹⁵, en palabras de María Zambrano. La gravedad de la materia se dejaba sentir en un mundo que estaba dejando de ser humano, en la Europa de la destrucción, una vez aniquiladas las pasiones.

La detención del devenir y el agotamiento de la espera son los dos factores que llevarían a una experiencia pragmática del tiempo en la vida de occidente, para la que sólo cuenta la consecución del "«éxito» inmediato" mediante la destrucción de todo horizonte, "para que todo esté al alcance de la mano"¹⁶. Quedaba anulada la distancia. El mundo, fragmentado, se iría congelando en una masa intransitable, mientras la objetividad se rendía al engaño y a la ilusión de la abstracción gobernada por los sistemas que iban ganándole terreno a la vida, hasta recluirla en el silencio. Se pasaba por alto la advertencia de Wittgenstein, "de lo que no se puede hablar hay que callar"¹⁷, haciendo caso omiso de las transformaciones a que había dado lugar el arte, que llevaba impreso esa premisa en lo más hondo de su actividad. Había que dar paso al laboratorio, donde no se distinguen los rostros de los tubos de ensayo, y donde todo se ordena en torno a la abstracción dirigida por el capital y los sistemas asociados.

Dos figuras sin forma: Charles Baudelaire y Andy Warhol.

La desaparición de lo humano en Occidente, como un arco tensado a punto de dis-

parar su dardo mortal o como la cuerda de una guitarra pulsada con la máxima tensión, alcanza su expresión más acabada en las formas del arte a que conduce el *satanismo* de Baudelaire, que hurga en los desechos de lo humano, para recuperar y restituir la belleza de la Idea en la descomposición del mundo¹⁸.

Lo que revela el trabajo del poeta del París del XIX se extiende, como suspendido en el aire enrarecido por la miseria que colma la vida de las clases bajas de Europa, penetrando en todos los resquicios de un espacio a punto de congelarse en materia informe, pesada, opaca e intransitable, una vez herido de muerte el Árbol de la Vida. El tránsito de la modernidad, por el Romanticismo y más allá de él, que venía marcado por el inevitable asesinato del hombre hacía de su propio fracaso una puerta a los infiernos.

¡Gloria y alabanza, Satán, en las alturas
del cielo donde reinaste, y en las profundidades
del infierno, donde, vencido, sueñas en silencio!
¡Haz que mi alma un día, bajo el Árbol de la
Ciencia,
a tu lado repose, cuando sobre su frente
como un Templo nuevo sus brotes florezcan!¹⁹

Las flores del mal es el nombre de lo que carece de nombre, en un tiempo que *dejaba pasar* a la luz del laboratorio y de su nuevo catecismo, el positivismo (en sentido lato). Pero también es el tiempo de la emergencia de las ideologías del interés, que conducirían al liberalismo moderno (o postmoderno), cegadas por la ilusión ilustrada del progreso imparabable e ilimitado de la humanidad, y por qué no decirlo, sostenidas por un tipo de pragmatismo que giraba, en la práctica, en torno al

¹⁵ Ídem, p. 96.

¹⁶ Íd., p. 84.

¹⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, BCN, Altaya, 1994, prop. 7, p. 183. En la misma página de la edición castellana, la proposición 6.522 apunta a la posibilidad de expresión de lo inexpresable, que Wittgenstein llama lo místico (Mystische): "Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico."

¹⁸ Véase, en *Las flores del mal* (trad. de Ana María Moix, Barcelona, Círculo de Lectores, 1970), "Una carroña", p. 69.

¹⁹ Ch. Baudelaire, "Plegaria", *o. c.*, p. 205.

beneficio (económico, político, cultural, étnico, geográfico, etc.) de unos pocos.

Muchos de los poemas de *Las flores del mal* pintan fragmentos de realidad, retazos, formas disonantes de un mundo que se descompone, y llevan a unidad inacabada (la unidad del Ideal en su fracaso) todo aquello que agoniza, dejando entrar a la belleza en los arrabales de la miseria del hombre. Baudelaire pinta cuadros parisienses con la música impecable de la palabra poética entre las iluminaciones de la noche por venir, en silencio, en el silencio que ya empieza a buscar su lugar en la poesía (caso de *Las flores del mal*). La ciencia institucionalizada intentará, por todos los medios, mantener al silencio alejado del mundo, sin que obtenga justo reconocimiento hasta que ya en el siglo de la destrucción las artes plásticas –aunque no sólo– encuentren en él, en el silencio, el tono y el ritmo de la realidad que se esconde tras las múltiples heridas de un mundo que agoniza. Con Baudelaire la máscara que desenterraron los románticos empieza a cobrar vida. Baudelaire en su “*Plegaria*” dibuja el horizonte que habrá de traer la conciliación de la vida (del alma) con el Árbol de la Ciencia, y el renacimiento de todo lo que ha sido desterrado a los infiernos, ofreciendo en sacrificio el alma del poeta y la inmediatez de la propia vida a un horizonte todavía oculto entre las correspondencias y las iluminaciones de la noche que todo lo envuelve.

Por otro lado, la ciencia moderna, al servicio de los estados y las grandes corporaciones, al contrario que la poesía, como en el caso de Baudelaire, no ha podido aventurarse jamás a través de las heridas de la realidad, precisamente por su falta de atención a todo lo que no es susceptible de colarse por el estrecho orificio que lleva a la objetividad del sujeto moderno, ilusivo y fragmentado; y por plegarse, casi siempre (ahora ya siempre), a la dicta-

dura del capital y los sistemas. Por eso, María Zambrano advierte que la objetividad, la relación de sujeto a objeto, que instaura la filosofía, queda destruida con la aniquilación de lo humano²⁰.

Tal vez por eso mismo, al hablar de la objetividad de la ciencia al servicio de la metrópoli (que encarna la red de redes dominada por el capital y los sistemas afines), surge sin remedio la inquietante figura de un monstruo informe que ha sido capaz de sobreponerse a la destrucción, una vez aniquilada la estructura reticular que hacía posible su pretensión de verdad, restaurando la labor científica sobre un suelo desértico, petrificado y lleno de espejismos y ficciones. Con ello se ha dado forma a la aparente y frágil figura de un mundo que no deja pasar la realidad sin reducirla a pura apariencia o aniquilarla sin más, y que se sostiene gracias a los débiles pero numerosísimos hilos de la red de redes expresada por los ilimitados mecanismos de destrucción del mundo actual.

El uso perverso de la ciencia parece haber querido aparentar inmunidad ante la morbilidad de lo humano, con las pseudomáscaras de la pureza, de una pureza aséptica, que no podía ocultar las ratas que vivían –y viven– en el subsuelo del laboratorio, que es uno de los lugares donde se empezó a gestar la fragmentación (además del Romanticismo). El siglo XX nos ha dado aviso de que no hay más que fragmentos. El arte, que también ha jugado su papel en el proceso de fragmentación, sin embargo, y a pesar de la destrucción, nunca se apartó de la vida, más bien, se hundió cada vez más en sus profundidades.

Si las artes plásticas de vanguardia a comienzos del siglo XX fueron capaces de recorrer los caminos de la destrucción, gracias a la máscara, para completar el proceso sacrifi-

²⁰ O. c., p. 98 y ants

cial por el cual la realidad sale al encuentro de la vida, el arte en los años 60, una vez extendido el espectro de la destrucción a todo lo humano, se desprende totalmente de los posibles restos de religiosidad en el trato con lo real, pero sin dejar de ser cauce para la vida. La obra de Andy Warhol es un buen ejemplo de esto último.

La máscara se torna opaca en Andy Warhol, y adornada con los colores más elementales, representa iconos de la cultura de masas a través de la serialidad estática de todo lo que carece de vida. Es lo humano ridiculizado, transformado en parodia de sí mismo. La perspectiva de la nueva mirada despersonaliza cada trazo convirtiendo las figuras que representa en meros conjuntos de fragmentos más o menos ordenados. Y si no, qué son las series dedicadas a la repetición de figuras típicas de la sociedad y la cultura del espectáculo, desde Marilyn Monroe a Elvis, pasando por las latas de sopas Campbell, "La Gioconda", la Coca-Cola, los revólveres o la silla eléctrica. La superficialidad, el consumismo y la violen-

cia descarnada ya no intentan recomponer los fragmentos de un mundo que se ha desvanecido. Aquí ya no hay ofrenda. O, tal vez, ahora, la ofrenda se materializa en la herida representada por cada nueva obra de arte, y en el silencio que la envuelve, a pesar del mercado. La destrucción empieza a tomar distancia del acto creador; ahora sólo atiende a lo anodino, a lo intrascendente y superficial de una sociedad que agoniza a la luz del Árbol de la Ciencia fenecido, incapaz de crear, una vez destruido el escenario de los horizontes posibles para un rescate de lo infernal. (La plegaria de Baudelaire ha sido escuchada, pero sólo para ser hundida aún más en las sombras del olvido). La obra de arte se adentra en la *religión* del consumo dando lugar a una nueva imagen de lo humano desintegrado, en la repetición de esquemas y estructuras miméticas, que no dejan lugar a las realidades que piden dar a luz, entre la maraña de representaciones a todo color de un mundo que ha perdido el contacto con la realidad, a fuerza de alimentar a la Gorgona que se enseñoreó primero de la abstracción.